

ANTES Y DESPUÉS DEL CINE-ENSAYO¹

Rodrigo Sebastián.

Las maneras en que escritores posteriores siguieron el ejemplo de Montaigne, convirtiéndolo en una tradición y al mismo tiempo adaptándolo a sus propios diferentes propósitos.

Peter Burke

Mi trabajo intentará mostrar vínculos entre ciertos procedimientos formales del ensayo literario y otros propios del ensayo audiovisual, en el señalamiento de algunos procedimientos concretos en la obra literaria de cuatro artistas y pensadores, que prefiguraron otros que se volvieron formas del ensayo audiovisual. El propósito de este trabajo, de acuerdo con la compleja pregunta ¿qué va con qué?, es el de hallar líneas de articulación² entre lo que ha sido denominado <<ensayo>> en ambos medios de expresión: la literatura y el cine; y en un tercero, lo audiovisual. Encuentro que Michel Eyquem de Montaigne, Jorge Luis Borges, Walter Benjamin y Bertolt Brecht han captado unos procedimientos singulares, unas formas propias del ensayo que llevaron a la perfección. Los estilos artísticos y noéticos constituidos en sus respectivas y felices invenciones prefiguran el trabajo ensayístico audiovisual de Jean-Luc Godard y Chris Marker. Las relaciones entre ciertos procedimientos formales del ensayismo trasvasados de la literatura al cine y lo audiovisual, en las que se centra este trabajo, son solo unas cuantas de todas aquellas que puedan encontrarse observando la inmensidad de ensayos y semi-ensayos literarios³ que crece continuamente junto a los escasos ensayos audiovisuales auténticos, cuya existencia pelagra hoy aún más luego de la reciente muerte de Harun Farocki, sumada a la de Chris Marker ocurrida hace dos años. Las formas o procedimientos, elusivos en todos los casos aquí trabajados, dejan entrever movimientos singulares, únicos e irreductibles, por momentos, análogos en la literatura y en lo audiovisual, aunque no homólogos entre sí. Se trata entonces de conexiones que pueden trazarse entre una y otra obra de arte y de

pensamiento. La elección de los diferentes objetos que marcan sucesos previos y posteriores al cine-ensayo tiene un doble sentido: cronológico, ya que sabemos que Borges es anterior a Godard y que Montaigne lo es en relación a Marker; y estético, porque, en principio, los ensayos literarios pertenecen al ámbito del libro y de la literatura⁴, pero también, porque hay filmes que en apariencia tienen una forma ensayística aunque no son ensayos y además porque el video y su aporte fundamental a la ampliación del campo de la audio-visualidad ha posibilitado auténticas conquistas formales⁵ que están más allá del cine-ensayo.

Ficción y ensayo.

Ciertos textos de Borges tienen la doble condición de poder ser interpretados como ficciones o como ensayos y su resolución por cualquiera de ellos es aparentemente indecible. Se trata de “El acercamiento a Almotázim” de 1935, de *Historia de la eternidad* (1936), “Pierre Menard, autor del Quijote”, o “Tlön Uqbar, Orbis Tertius”, ambos de *Ficciones* (1944); Ricardo Piglia, identifica estos textos como pertenecientes a una serie de relatos dentro de la tradición de la biblioteca en Borges y dice que “son los grandes cuentos de la erudición borgeana”⁶, que marcan el comienzo (“Pierre Menard, autor del Quijote”) como también momentos de mayor perfección de la serie (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”). Si bien son ficciones su misma forma, en la rigurosa ambigüedad que presenta, los acerca al ensayo y hace que se desplacen en ambos sentidos. Sobre “El acercamiento a Almotázim”, Piglia dice que: “todos lo leen como un ensayo, porque tiene la forma de un ensayo, es un cuento extraordinario”⁷; nuestra recepción atenta al prólogo de *Historia de la eternidad*⁸ en el que Borges plantea, en relación a aquel cuento, la existencia de un argumento y un narrador, lo considera una ficción. La forma es aquí enteramente ensayística, aún cuando sea verdaderamente una ficción, si por momentos la prosa borgiana trama una narración esta se encuentra resumida y comentada como si fueran notas⁹ o una reseña sobre la novela apócrifa *The Approach to Al-Mu'tasim*: “Antes de

examinarla -y discutirla- conviene que yo indique rápidamente el curso general de la obra.”¹⁰ La forma misma de la ficción que construyen estas obras, su estilo, es el de ofrecer una narración, pero que está contaminada con una estructura “que es hacer la reseña verdadera de un libro imaginario”¹¹. Ensayo y ficción se confunden en esa escritura¹².

En un momento de su primera clase sobre Borges, Piglia, de manera extraordinaria, se refiere a Godard, como el cineasta más borgiano que conoce y además muestra un fragmento de *Alphaville: une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965) en el que el film godardiano cita un fragmento del texto de “Historia de la eternidad” de Borges. Como es usual en los films de Godard, el texto citado está modificado levemente. De todos modos ese film es todavía una ficción del período *nouvelle vague* y pertenece a un primer itinerario del director franco-suizo¹³. Otros films participan de ambos regímenes y los combinan en diversos grados: la ficción es interrumpida por momentos ensayísticos, la obra se divide en partes diferenciadas de ensayo y de ficción, la ficción tiene la forma engañosa de un ensayo, el ensayo incorpora momentos ficcionales y narrativos, etc. Un film no muy conocido de Alain Resnais pone en escena un juego con ambas formas en tanto es una ficción aunque tendería a parecerse a un ensayo. Se trata de *Mon oncle d’Amérique* (1980) dirigido por Resnais y escrito por Jean Gruault cuyo guión, tal como figura en los títulos, fue inspirado por el trabajo del profesor Henri Laborit. Esta obra solo, aparentemente, presenta un carácter indecible puesto que debido a su naturaleza comercial¹⁴ la narración tiende a proliferar e incluso las partes más ensayísticas presentan una forma que las acerca al cine moderno, es decir, a un cine de ficción. En el filme los momentos aparecen a veces claramente diferenciados, aquellos pertenecientes a las historias ficcionales de los protagonistas y otros en los que aparece el propio Laborit (que es presentado de forma similar a aquellas con que el filme presenta a los otros personajes) o su voz en *off* que marca el cambio de registro. Por momentos las diferentes líneas narrativas se articulan en una explicación del comportamiento de los personajes a partir de las teorías biológicas y

psicológicas del científico. Estas zonas ambiguas tienden a trabajar ambos sentidos, el de un homenaje y una transposición de la producción del científico mencionado y el del relato propio del film de ficción, de gran experimentación narrativa; con instancias muy fuertes de relato, discurso o narración¹⁵ y una diégesis. Su carácter predominantemente narrativo hace que no pueda considerarse como un ensayo. Otro film de Resnais, *Van Gogh* (1948) considerado un documental pedagógico¹⁶ es enteramente narrativo y su forma no difiere de la de un film de ficción. Su uso de imágenes estáticas es un caso similar a otros del cine de ficción. En general aquellas obras audiovisuales compuestas en su totalidad por imágenes fijas, estáticas, fotográficas son ficciones o ensayos antes que documentales, como las obras de Varda, Marker, Godard, Fargier (sobre Pollet). El *Van Gogh* de Resnais se sitúa en un espacio intermedio entre el ensayo y la ficción aunque tiende fuertemente a la segunda por medio de su singular combinación de imágenes, música y comentario en *off*. Su forma, lejos de la del antiespectáculo¹⁷ de *Nuit et brouillard* (Resnais, 1955), puede pasar por la de un film narrativo. Si bien pertenece a un segundo cine¹⁸, se trata en su caso de contar *una historia*: la vida errante del pintor holandés (poner como dice en la película “aventura espiritual”). Las relaciones entre ficción y ensayo en estos films hacen que no se constituyan propiamente como ensayos. *Liberté et Patrie* (Godard, Miéville, 2002) no es relativamente comparable al *Van Gogh* resnaisiano aunque cuenta la historia de otro pintor: Aimé Pache. De estilo similar al ensayo *The old place: Small Notes Regarding The Arts at Fall of 20th Century* (Godard, Miéville, 1999), mantiene una filiación más evidente con la ficción que este último. En el film de Resnais y en *Liberté et patrie* se cuenta una historia, pero en el último la narración es desplazada por el ensayo de acuerdo a un dispositivo enunciativo muy diferente. Las digresiones se multiplican por medio de las citas de fragmentos de textos filosóficos mezclados en el diálogo de la mujer y el hombre que hablan en la banda sonora y por la elaboración del texto y del comentario que excede la pura citación¹⁹. El video, cuyo guión está basado en un texto de Charles-Ferdinand

Ramuz, no está exento de poder narrativo, pero la forma en que se compone no encuentra parangón en otros films ficcionales o documentales. Sería según la obra misma “*UN GRAND TABLEAU INTITULÉ LIBERTÉ ET PATRIE*”. Su caso es propiamente el del ensayo audiovisual, descrito por Jacques Aumont como ensayo filmado: “[...] bajo una forma siempre difícil y que debe reinventarse cada vez, tendremos verdaderamente algo así como ensayos filmados (Marker, Godard)”²⁰. *Liberté et patrie* –como la mayoría de los ensayos de Godard- se compone en parte de imágenes de diversos films de ficción: del cine de los años veinte a *Éloge de l’amour* (Godard, 2001), pasando por Hitchcock, Welles y otros, pero les confiere un tratamiento y una forma ensayísticos. *Mon oncle d’Amérique*, en cambio incorpora, en un marco ficcional, insertos de Danielle Darrieux, Jean Marais y Jean Gabin procedentes de films franceses, como imágenes del pensamiento de los protagonistas del film, en una forma típicamente moderna del cine de ficción. Diferentemente, las imágenes de films de ficción que forman parte del ensayo dedicado a Aimé Pache, son desplazadas aunque sea en parte de su función narrativa, mezclándose con todo tipo de imágenes de diversos medios y procedencias. Fuera de un marco de ficción se articulan por una forma diferente de enunciación. Esa forma de pensatividad de las imágenes en Godard es, según Jacques Rancière, la de “una superficie en la que todas las imágenes pueden deslizarse unas sobre las otras”²¹. El filósofo refiere su análisis a las *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) godardianas. Sobre estas y sobre su director escribió:

Godard quiere hacer con las imágenes del cine lo que el cine mismo no ha hecho, porque ha traicionado su vocación al sacrificar la fraternidad de las metáforas al comercio de las historias. Al separar las metáforas de las historias para hacer con ellas otra “historia”, Godard hace ese cine que no fue. Pero lo hace con los medios del montaje de video. Construye, en la pantalla de video, con los medios del video, un cine que jamás existió.²²

El video ha permitido una gran libertad de creación al director franco-suizo, permitiéndole experimentar con nuevas formas como la del ensayo audiovisual. Puesto que siempre es la enunciación aquello que en una obra determinada articula o separa el ensayo de la ficción, es evidente que Godard, como Resnais, trabajó ambas formas. Pero a diferencia del último Godard ha explorado definitivamente una posibilidad ensayística de los medios audiovisuales, aun retornando al cine. *Notre musique* (Godard, 2004) es un bello ejemplo del producto de una lúcida conciencia de las formas y procedimientos de lo audiovisual y de un gran dominio del montaje y de la edición de video. Su primera parte titulada “Infierno” es un ensayo terrible sobre el infierno en la Tierra y sus dos últimas partes “Purgatorio” y “Paraíso” son ficciones godardianas de la última década. La intensidad del film no reside en menor medida en su montaje realizado por el propio director. Nuevamente una organización particular de las imágenes y los sonidos, un singular uso poético e histórico de las citas y extractos materiales es lo que da forma al ensayo.

Centralidad de las citas.

En Borges, en Benjamin y en Godard, antes y después del cine-ensayo los procedimientos son similares. En los tres casos existe un singular recurso a los textos literarios, en composiciones que escamotean la citación y que son textos de gran productividad y creación propias²³.

Benjamin trabajaba la cita de un modo singular y extremo en obras que son igualmente difíciles de clasificar salvo cuando se recurre a la categoría de <<ensayo>>, supuestamente vulgar cuando de filosofía se trata. Inclusive uno de los ensayos más breves de Benjamin, sus tesis *Über den Begriff der Geschichte* (*Sobre el concepto de historia*), está constelado de citas textuales de escritores, filósofos y artistas heterogéneos. La siguiente cita de Michael Löwy, sobre esa obra de filosofía de la historia, expone la importancia de la cita y del ensayo en Benjamin y el carácter original del pensamiento del filósofo alemán:

La expresión “filosofía de la historia” puede inducir a error. En Benjamin no hay sistema filosófico: toda su reflexión adopta la forma del ensayo o del fragmento cuando no de la cita pura y simple; los pasajes arrancados de su contexto se ponen al servicio de su propio uso: En consecuencia toda tentativa de sistematización de este “pensamiento poético” (Hannah Arendt) es problemática e incierta.²⁴

Benjamin en tanto pensador profundamente singular hacía uso de un método sin posibles continuadores. Produjo obras complejas, sobre las que los pensadores acuerdan en que son inclasificables²⁵. Hannah Arendt utilizó la bella expresión “buscador de perlas” para referirse al pensamiento benjaminiano y al método de trabajo del pensador alemán basado en las citas. Este se caracterizó por un coleccionismo de citas, una aspiración a escribir un texto puramente hecho de citas y la idea misma de que escribir se basa principalmente en citas.²⁶ El procedimiento de la cita y su centralidad en la obra de Benjamin es explicado por Arendt:

A partir del ensayo sobre Goethe, las citas están en el centro de cada una de las obras de Benjamin. Este mismo hecho diferencia sus escritos de los trabajos académicos de toda clase en los cuales la función de las citas es verificar y documentar opiniones y, por consiguiente, pueden relegarse con toda tranquilidad a las notas a pie de página. Y ello es impensable en Benjamin. Cuando trabajaba para su estudio sobre el teatro trágico alemán, se enorgullecía de su colección de “más de 600 citas clara y sistemáticamente ordenadas” (*Cartas I*, 339)²⁷

Godard no solamente cita en sus obras los textos de Benjamin (y no solo en los ensayos), sino que los textos son citados en ellas de un cierto modo y con una afinidad tal que la obra los vuelve propios. Los procedimientos de “citar sin comillas” y de hacer un uso personal de los textos reaparecerán en todos los ensayos del director. Aunque el film o el video puedan, como la literatura, citar perfectamente la fuente de un texto literario, en Godard un modo de referencia tal, que delimitaría la cita identificándola, prácticamente no existe. Pocas veces en una obra del

director el texto es en su desfile o devenir citado como tal, marcado o señalado como perteneciente a un determinado autor. En cambio los textos aparecen despojados de tales marcas y unidos además en composiciones textuales formadas por muchas voces o por una voz sola que articula múltiples textos en su comentario. Son obras que por lo general mencionan solo el nombre de los autores de los textos utilizados en los títulos del comienzo (*Film Socialisme*, 2010) o del final (*The old place: Small Notes Regarding The Arts at Fall of 20th Century, Liberté et patrie, Notre musique*) pero que en ninguna parte refieren los nombres mismos de las obras que están re-elaboradas en el propio texto del audiovisual²⁸. Esta práctica godardiana de apropiación, que deja un margen de indeterminación a lo que se ve y escucha en la obra, trabaja en una dirección contraria a la lógica de la cita propia del ámbito académico y a la férrea lógica mercantil de la citación²⁹. Una de las únicas obras del director en que los textos aparecen claramente identificados, debe esta situación a una condición más propia del Dispositivo cinematográfico³⁰ que de la obra en sí, más relacionada en este caso al paratexto que al propio texto³¹. Se trata de *Dans le noir du temps* (Godard, 2002), cortometraje que forma parte del film colectivo *Ten minutes older: The Cello* (DD.VV, 2002). Las fuentes de los textos que se citan aparecen en los títulos generales al final del film, *The waves* de Virginia Woolf, por ejemplo, junto a los datos de *copyright* correspondientes a ese material; en cuanto al otro libro citado, el *Tractatus lógico-philosophicus*, es identificado detalladamente con su título, nombre de autor, año, propietario de los derechos, versión y nombre del traductor. Como puede verse existe también en Godard una diferencia considerable con el recurso común y convencional de la cita con todas las problemáticas legales y formales que ello implica. De los textos de sus obras muchas veces nada es suyo y sin embargo todo se vuelve suyo³².

El otro gran ensayista del cine, Chris Marker, hace un uso muy diferente de la cita que lo emparenta con otros ensayistas anteriores al cine-ensayo y especialmente con el nombre más importante relacionado al fenómeno del ensayo: Montaigne. Marker, es al igual que Godard,

otro gran <<cinéasta-escritor>>. La inteligencia y belleza de los textos de sus obras no son sus rasgos menos importantes y frecuentes. Como Godard, Marker también cita extensamente los escritos de diversos autores, pero a diferencia de aquel, lo hace en textos que señalan e incluyen la cita como tal. Cuando en sus obras hay una cita de un fragmento de texto, la misma aparece en un comentario que explicita la procedencia de la cita. Esta identificación en el texto mismo del comentario está provista de ciertas marcas que trabajan la cita como tal, ellas son dadas por la voz que anuncia la cita de un fragmento indicando, antes de la cita misma, sino el nombre de la obra, al menos el de su autor: en *Le tombeau d'Alexandre* (1993), por ejemplo, hay extractos de una carta de Lenin a Molotov, del famoso texto de Gorki sobre el cine, del diario de Isaak Bábel³³, etc., todos son claramente referidos. Marker escribió extensos comentarios para sus ensayos, cuya forma presenta características similares a la de la escritura de los capítulos finales del libro primero de Montaigne, en los que “los comentarios se vuelven más y más largos hasta que las citas casi desaparecen”³⁴. No es que en los ensayos de Marker aparezcan solo unas pocas citas, sino que las mismas están incluidas en un texto cuya gravitación y presencia imponen su propia voz³⁵. La prosa poética de Marker une los fragmentos con precisión en rigurosos análisis y penetrantes interpretaciones expresados por el comentario en la banda sonora. De manera comparable al movimiento realizado por Montaigne, cuyo uso de la cita ha sido estudiado por Peter Burke³⁶, Marker realiza un movimiento hacia sí, alejándose de los territorios documentales, muy conmocionados en la época aunque no menos convencionales ni más ensayísticos³⁷.

Cartas, diálogos.

De acuerdo con Peter Burke, el libro de Montaigne “[...] *Ensayos* ilustra no tanto la invención de un género, como un momento clave en su cristalización. Y cristalizó de la interacción entre géneros anteriores.”³⁸. Esos géneros literarios tradicionales relacionados al ensayo literario por

el historiador cultural y brillantemente analizados por él son cuatro: antologías, cartas, discursos y diálogos.³⁹. Me interesa mostrar aquí las formas en que dos de estos géneros, las cartas y los diálogos, pasaron por el ensayo literario hacia el cine-ensayo y el ensayo audiovisual.

Los ensayos en cine de Chris Marker presentan una forma enunciativa que trabaja la imagen epistolar. En *Sans soleil* (1982), por ejemplo, que es una de las obras más célebres de su filmografía, Marker en tanto escritor del texto del film, adopta el heterónimo Sandor Krasna -quien escribió las cartas que son leídas por la mujer en la banda sonora-. Todo el film se organiza en relación al relato de la mujer que habla sobre aquello que el hombre le dijo o le escribió acerca de las imágenes, los viajes, las reflexiones, etc. El comentario vuelve constantemente a la idea del intercambio epistolar del hombre con la mujer, que lee las palabras escritas en las cartas. Las palabras que cierran el film interrogan sobre la posibilidad de una nueva correspondencia: “Él me escribe de Japón. Él me escribe de África. Él me escribe que ahora ya puede evocar la mirada de la mujer del mercado de Praia, que solo había durado lo que un fotograma ¿Habrás algún día una última carta?”. Los títulos del film contribuyen con la construcción ambigua de la identidad verdadera del escritor, en ellos una placa gráfica explica que “Las cartas de Sandor Krasna fueron leídas por Florence Delay”. Otro film, de gran belleza e importancia histórica, *Le tombeau d’Alexandre* trabaja igualmente sobre un imaginario epistolar. El film comienza con un comentario muy hermoso que habla sobre Aleksandr Medvedkin y sobre el hecho de que Marker nunca le escribió antes y ahora va a hacerlo. La voz en *off* dice, “En una de sus últimas entrevistas me gritó, como siempre ‘¿Por qué era yo demasiado perezoso para escribir, aunque solo fuera un poco?’”, y a continuación, “Querido Aleksandr Ivanovitch ahora puedo escribirte. Antes había que callar demasiadas cosas, ahora son demasiadas las que pueden decirse. Tratare de decírtelas aunque ya no estés aquí para escucharlas.”. La obra se divide en una serie de cartas imaginarias dirigidas al cineasta ruso. Al igual que en *Sans soleil*, Chris Marker es el escritor y montador de esta obra. Su primer

largometraje, aquel que inspiró la noción misma de <<cine-ensayo>>⁴⁰ moderno se llama *Lettre de Sibérie*, es decir *Carta de Siberia*: los títulos con los que se inicia el film aparecen en pantalla como si fueran escritos por una máquina de escribir con el sonido correspondiente a su mecanografía; el comentario comienza diciendo “Te escribo esta carta de una tierra distante, su nombre es Siberia.”. También Godard recreó libremente la forma epistolar en sus ensayos en su *Lettre à Freddy Buache (à propos d'un court-métrage sur la ville de Lausanne)* (1982) y en su reciente “carta filmada” al director de Cannes, *Khan Kanne* (2014). El parecido de las formas entre las obras de ambos directores y la obra de Montaigne se hace evidente puesto que el escritor renacentista había leído cartas y estaba tan interesado en el género literario que:

Incluso confeso en un punto en sus ensayos que deberían haber sido cartas. Él dijo que hubiera preferido adoptar esta forma si hubiera tenido a alguien a quien hablar. Podemos describir su libro como una colección de cartas abiertas, dirigidas a nadie en particular. Aunque ocasionalmente él se dirige a ciertos individuos, especialmente a damas de la nobleza. Y uno de los ensayos, como los llamamos, comienza con la palabra <<*madame*>> como si fuera una carta para alguien.⁴¹

El ensayo audiovisual también encuentra actualizaciones en relación a los diálogos, género asimismo fagocitado por Montaigne⁴². Es necesario referir en este caso a los ensayos de Godard/Miéville, si en *Soft and hard* (1985) la pareja se ponía en escena justamente hablando entre sí “A SOFT TALK BETWEEN TWO FRIENDS ON A HARD SUBJECT”, en *Liberté et patrie* y en *The old place: Small Notes Regarding The Arts at Fall of 20th Century* (aquí también en las voces de Godard y Miéville) el diálogo entre dos sujetos se hace presente por medio de la banda sonora. Quizás la coincidencia más relevante con los ensayos de Montaigne es en estas obras la del estilo asistemático de argumentación. Estilo que vuelve los diálogos difíciles, enigmáticos y poéticos. Godard retornara incesantemente sobre sus obras citándolas en sus ensayos, y cada vez más haciéndolo no sólo con las ficciones sino con los ensayos mismos.

Montaje.

El caso de Bertolt Brecht es el último en este recorrido puesto que en dos de sus obras cuyo formato o economía pertenece al libro, fabricó un estilo de montaje que podemos situar a la vez antes y después del cine-ensayo. Se trata de su *Arbeitsjournal* (*Diario de trabajo* 1938-1955) y su *Kriegsfibel* (*Abecedario de la guerra*), ambas antecedentes de los ensayos más importantes de Harun Farocki y Jean-Luc Godard⁴³. Las relaciones entre estos artistas y Brecht no están únicamente justificadas por las afinidades electivas de aquellos con el dramaturgo y director teatral. Las obras brechtianas están relacionadas al ensayo por su misma forma, aun cuando la primera es un diario de trabajo y la segunda un abecedario de la guerra. Su parecido con el ensayo audiovisual contemporáneo radica en su ausencia de sistematicidad lógica y su composición poético-documental, operadas por medio del montaje. El *Arbeitsjournal* brechtiano es un tipo muy especial de diario. Escrito y compuesto en el exilio constituye una especie de crónica de la segunda guerra mundial percibida por ese “poeta de poderes intelectuales insólitos”⁴⁴. En esa obra se combinan, a través de una escritura de carácter literario, el diario de los días y el diario de pensamiento⁴⁵: las páginas presentan anotaciones correspondientes a diferentes fechas; las anotaciones consisten en reflexiones acerca de la actualidad histórico-política, acerca del arte, acerca de la filosofía –mediante la crítica y discusión de conceptos y de obras filosóficas- y acerca de la producción y la posibilidad propias del pensamiento del autor. En las páginas hay un montaje o combinación anacrónicos de prosa, poesía- breves formas líricas: epigramas- y documentos –tomados generalmente de la prensa-⁴⁶. Los análisis que se multiplican en las páginas de este diario presentan diferentes procedimientos, a veces en la forma de un montaje de imágenes cuyo sentido se ilumina por su combinación recíproca⁴⁷, otras veces por medio de la escritura en la forma de breves disquisiciones:

estoy trabajando en una nueva serie de fotoepigramas (*Fotoepigramme*). una ojeada a los antiguos, que en parte datan de los primeros tiempos de la guerra. Me ha

demostrado que es muy poco lo que debo eliminar (en lo político nada de nada), a pesar del aspecto siempre cambiante de la guerra. eso es una prueba del valor que tiene este tipo de enfoque. Ya he llegado a más de 60 cuartetas, y [...] constituyen un informe literario de la época de exilio que no deja de ser satisfactorio.⁴⁸

Esta cita del *Arbeitsjournal* envía al trabajo que realizaba Brecht en su *Kriegsfibel* (empezado en 1940 y publicado por primera vez en 1955). Esta última obra brechtiana presenta características similares a las de su diario de trabajo aunque quizás tengan un carácter más orgánico. Sus páginas son placas negras en las que se disponen fotografías de la guerra y de los años posteriores al conflicto -muchas veces junto a sus leyendas de prensa-, con epigramas que hablan sobre ellas y sobre su época. Este montaje potencia el sentido de la realidad de esos años y de la visión político-estética brechtiana de esa realidad. La producción de Brecht ya trabajaba aquí unas críticas y unos análisis históricos, sociales y políticos a la manera en que iban a hacerlo los ensayistas en el cine, de una forma sofisticada que radicaba en el arte mismo. Es curioso comparar, con todo lo que tienen de diferente, las imágenes compuestas por ese escritor en el espacio de las páginas del *Kriegsfibel* con las que compone otro gran materialista como Harun Farocki en *Erkennen und verfolgen* (2003). Ensayo que expone la relación existente entre la producción y la destrucción o la guerra como promotora del desarrollo tecnológico. La *Kriegsfibel* está cerca del cine-ensayo tanto que podría pasar por uno, como en un video que circula por internet⁴⁹. Se trata de una adaptación de esta obra de Brecht sobre la que fue puesta música de Hanns Eisler (también compositor de la música de *Nuit et brouillard*), compuesta en base al texto de los poemas brechtianos. La forma final no se distingue de la de un ensayo audiovisual contemporáneo.

Conclusión.

La conclusión de este trabajo, como sucede en el caso de muchos ensayos, es abierta y queda sujeta a modificaciones, a profundizaciones. Puesto que los fenómenos aquí trabajados son en extremo complejos, abundantes y están sumamente vivos. El ensayo audiovisual es una forma de cine y de video (y de lo digital) que se proyecta hacia el futuro y que, como espero haber notado, es sumamente imprevisible y conduce a territorios sin caminos definidos de una vez para siempre. Intenté mostrar rasgos de los procedimientos formales que llevan la rúbrica de aquellos que los inventaron, sus autores. Es decir, de aquellos que crearon unas formas que podrían eventualmente ser usadas por otros. Chris Marker, Jean-Luc Godard, Harun Farocki y demás ensayistas utilizaron esas formas libremente y las re inventaron a su modo inscribiéndose en el horizonte del ensayo audiovisual. Espero haber demostrado también que en el devenir del ensayo audiovisual solo hay tráfico, contrabando y robo de las formas del ensayo literario y no su copia literal. Esto se debe al carácter singular del cine-ensayo y del ensayo audiovisual y a su originalidad –en tanto radicalidad de lo nuevo-. Elegí trabajar estos fenómenos porque su forma estética, el arte mismo que ensayan, son sumamente intensos, conmovedores y transformadores del mundo, tanto o más que cualquier ficción, representación u obra de arte de entre aquellas que resisten el avance del tiempo y de la muerte.

Los ensayistas del cine y de lo audiovisual convocados aquí han declarado su filiación al género del ensayo y lo han hecho estallar nuevamente por la fuerza misma de sus estilos. Solo resta hacer más y más preguntas en relación a estos fenómenos del ensayismo. Esta es una tarea inacabada debido al carácter sumamente poético de los objetos que indaga y a las experiencias que posibilitan cuando vamos a su encuentro. A todas esas obras de arte y de pensamiento está dedicado este trabajo.

Bibliografía.

- Aragon, Louis, "Qué es arte, Jean-Luc Godard?", en *Los escritores y el cine*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981
- Arendt, Hannah, "Introducción a Walter Benjamin. 1892-1940", en *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata, Terramar, 2007
- Aumont, Jacques, *El cine y la puesta en escena*, Buenos Aires, Colihue, 2013
- Bazin, André, *Lettre de Sibérie*. Extraído de <http://cinefilobar.wordpress.com/2012/07/30/chris-marker-1-lettre-de-siberie-por-andre-bazin/> el 15/09/2014
- Benjamin, Walter, "Sobre el concepto de historia", en *Estética y política*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009
- Bonitzer, Pascal, "¿Qué es un plano?", *El campo ciego: ensayos sobre el realismo en el cine*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2007
- ____ "Introducción", en *Desencuadres. Cine y pintura*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2007
- Bonitzer, Pascal; Carrière, Jean-Claude, *Práctica del guión cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1991
- Borges, Jorge Luis, *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011
- ____ *Ficciones*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011
- Chabrol, et al, *La nouvelle vague. Sus protagonistas*, Buenos Aires, Paidós, 2004
- Daney, Serge, *Perseverancia*, Buenos Aires, Ediciones El Amante, 1998
- Deleuze, Gilles, *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009
- Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado Libros, 2008
- Godard, Jean-Luc, "El cine y su doble", en De Baecque; Lucantonio, Gabrielle, *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, Barcelona, Paidós, 2003
- ____ *Historia(s) del cine*, Buenos Aires, Caja Negra, 2007
- Ishaghpour, Youssef, "J.-L.G., cineasta de la vida moderna. Lo poético en lo histórico", en *Pensar el cine 2: cuerpo (s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial, 2004
- Löwy, Michael, *Walter Benjamin: aviso de incendio: Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012
- MacCabe, Colin, *Godard*, Barcelona, Seix Barral, 2005
- Rancière, Jacques, "La imagen pensativa", en *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010
- Said, Edward, "Sobre la originalidad", en *El mundo, el texto y el crítico*, España, DeBolsillo, 2008
- Xavier, Ismail, *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia*, Buenos Aires, Manantial, 2008

Entrevistas

Entrevista a Godard de Jean Marc Lalanne y Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 18 de mayo de 2010.
Extraída de <http://www.elcultural.es/revista/cine/Jean-Luc-Godard/28261> el 14/09/2014

Conferencias

Piglia, Ricardo, Borges, un escritor argentino – Clase 1: <http://www.tvpublica.com.ar/articulo/borges-un-escritor-argentino/> Extraído el 23/02/2014

____ Memoria y violencia en Borges – Clase 2: <http://www.tvpublica.com.ar/articulo/borges-un-escritor-argentino-clase-2/> Extraído el 23/02/2014

____ La biblioteca y el lector en Borges – Clase 3: <http://www.tvpublica.com.ar/articulo/la-biblioteca-y-el-lector-en-borges/> Extraído el 23/02/2014

____ Historia y política en Borges – Clase 4: <http://www.tvpublica.com.ar/articulo/historia-y-politica-en-borges/> Extraído el 23/02/2014

Burke, Peter, “Montaigne and the idea of the essay.”, 2008, <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p0=2559> Extraído el 23/02/2014

¹ Este texto reelabora ideas de una ponencia presentada en las 7° Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP). FBA, UNLP. La Plata, 5 y 6 de junio de 2014.

² Deleuze, Gilles, *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, pág. 360-361

³ Burke, Peter, “Montaigne and the idea of the essay.”. Mi investigación se basa ampliamente en el trabajo de Peter Burke sobre Montaigne, en el que el historiador cultural británico, indaga acerca de la idea del ensayo. Para la pregunta ¿qué es exactamente un ensayo?, encuentra una serie de problemas: la polisemia de la palabra <<ensayo>> en las diferentes lenguas, la extrema fluidez del género literario al cual se refiere, “quizás es fluido por definición”. También comparto sus ideas de: la existencia de “características familiares” del vasto conjunto del género del ensayo y la de su falta de esencia: “La palabra [ensayo] refiere a un conjunto de textos con, lo que algunos filósofos llaman, ‘características familiares’, no hay características esenciales, e incluso estos textos no son más que un núcleo si quieren, un centro rodeado de una periferia de semi-ensayos.”. Traducción propia, los corchetes son míos.

⁴ Godard en una entrevista, publicada en *Cahiers du Cinéma* en diciembre de 1962, dice “[...] Todo no puede estar en el guión, o si todo está ahí, si la gente ríe o llora cuando lo lee, lo único que queda por hacer es mandarlo a la imprenta y venderlo en las librerías.” (Chabrol, et al, *La nouvelle vague. Sus protagonistas*, Buenos Aires, Paidós, 2004, pág. 112) Si esto sucede con escritos inestables que obedecen simultáneamente a dos regímenes, uno textual y otro audiovisual, como son los guiones, que de todos modos anidan una lectura libresca: “Se pasan las páginas, se leen unas líneas, un diálogo, se reconoce un principio, una progresión, un final.” (Bonitzer, Pascal; Carrière, Jean-Claude, *Práctica del guión cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1991, pág. 43); todavía más cuando se trata de obras específicamente realizadas para un formato o una economía de libro, como generalmente sucede en el caso de los ensayos literarios.

Desde una perspectiva semiológica, podemos decir siguiendo a Metz, que se trata de medios que claramente se diferencian entre sí por sus materias significantes o expresivas.

⁵ Aquí tomo una antigua idea de Godard, que podría iluminar el caso de su propia obra: “[...] un hallazgo técnico resulta vano si no se traduce en una conquista formal en cuyo crisol se forjará ese modelado que se llama estilo. Y

a la pregunta ¿qué es el arte?, Malraux ya ha respondido precisamente: *es aquello gracias a lo cual las formas se convierten en estilo*. Godard ha citado muchas veces a Malraux a lo largo de toda su obra, por lo que su pensamiento siempre se encontró de una u otra manera relacionado al del escritor francés. Godard, Jean-Luc, "El cine y su doble" en De Baecque; Lucantonio, Gabrielle, *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, Barcelona, Paidós, 2003, pág. 53.

⁶ Piglia, Ricardo, "Memoria y violencia en Borges". Piglia distingue dos series de cuentos o relatos de Borges, la de la memoria –"los cuentos de cuchilleros"- y la de la biblioteca.

⁷ Piglia, Ricardo, "Memoria y violencia en Borges"

⁸ "Prólogo", *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011, pág. 104.

⁹ En una parte del cuento se lee "Releo lo anterior y temo no haber destacado bastante las virtudes del libro. Hay rasgos muy civilizados: por ejemplo, cierta disputa del capítulo diecinueve en la que se presiente que es amigo de Almotázim un contenedor que no rebate los sofismas del otro, 'para no tener razón de un modo triunfal'. "El acercamiento a Almotázim", *Ibíd.*, pág. 215.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 210.

¹¹ En su clase "Memoria y violencia en Borges" Piglia habla de la obra borgiana de los años que van de 1933 a 1953: "El Borges que nos interesa a nosotros es el Borges que empieza a escribir ficción, que deja, casi por mucho tiempo de escribir poesía y que empieza a escribir un tipo de ensayo que ya está contaminado por la ficción.". La siguiente cita textual de la clase condensa la importancia, para mi trabajo, de los estudios de Piglia sobre el viejo maestro "[...] en la zona de la biblioteca, él escribe 'El acercamiento a Almotázim', que es como lo que viene antes de 'Pierre Menard, autor del Quijote', que tiene esa estructura extraordinaria que Borges inventa ahí, que es hacer la reseña verdadera de un libro imaginario. Que eso lo inventa él. El hace eso en muchísimos textos, en 'Tlon', por ejemplo. Hace como si uno escribiera una reseña o una biografía de un escritor y dice todo como si fuera absolutamente verdadero pero el escritor está inventado." El mismo Borges escribe en el prólogo de *Ficciones* "[...] he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios". "Prólogo", *Ficciones*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011, pág. 12.

¹² La ficción especulativa de la que habla Piglia en referencia a la obra borgiana (Piglia, Ricardo, "Borges un escritor argentino"), que intenté describir por sus procedimientos formales de narración y ensayismo, se relaciona con lo que escribió Edward Said acerca de la escritura contemporánea: "[...] la escritura contemporánea se percibe mejor como una anticipación de acontecimientos prácticos llevada a cabo por deseos teóricos, impracticables e incluso utópicos; escribir una novela o un relato, como es el caso de fabuladores como Borges, Pynchon o García Márquez, es un deseo de *contar* una historia en mucha mayor medida de lo que lo es de contar *una historia*. Said, Edward, "Sobre la originalidad", *El mundo, el texto y el crítico*, España, DeBolsillo, 2008, pág. 182.

¹³ La obra de Godard presenta un itinerario que va de la ficción en su período *nouvelle vague*, al cine político en el período del grupo Dziga Vertov, hacia el ensayo, solo y con Anne-Marie Miéville. Luego de explorar estos territorios los combinará de diversas maneras en su última obra.

¹⁴ Según Youssef Ishaghpour, luego de un proceso de desencanto, el director francés en su producción posterior cambia de sentido en relación a sus primeros largometrajes que fueron absolutamente decisivos para el pensamiento del cine: "El punto de viraje parece situarse en el momento en que esta izquierda perdió definitivamente sus convicciones, cuando se pensó 'la guerra se acaba'-evidentemente la guerra de España y cuando ello trajo consigo la pérdida de las concepciones estéticas de Resnais, es decir, su principal fuerza de resistencia al público que jamás había querido saber nada de sus primeras películas y que iba a imponerle cada vez más sus exigencias." Ishaghpour, Youssef, "J.-L.G., cineasta de la vida moderna. Lo poético en lo histórico", *Pensar el cine 2: cuerpo (s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial, 2004, pág. 296-297. Serge Daney coincide con la idea de un cambio sufrido por la obra resnaisiana. Ver Daney, Serge, *Perseverancia*, Buenos Aires, Ediciones El Amante, 1998.

¹⁵ Aquí retomo la distinción tradicional en los estudios cinematográficos entre historia y narración: "Michel Chion insiste en hacer una distinción capital entre la historia propiamente dicha (es decir, muy llanamente 'lo que pasa' cuando se pone el guión en orden (cronológico) y otro nivel que puede llamarse narración, pero que otros llaman relato, discurso, construcción dramática, etc., y que afecta, a su vez, *a la manera en que se cuenta esta historia*. Entre otras cosas, a la manera en que los acontecimientos y los datos de la historia se ponen en conocimiento del público (modos de relato, informaciones ocultas y luego reveladas, utilización de los tiempos, de las elipsis, de las insistencias, etc.". Bonitzer, Pascal; Carrière, Jean-Claude, *Práctica del guión cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1991, pág. 115-116.

Resnais fue cada vez más un narrador demiurgo, un inventor de estructuras narrativas inverosímiles en su exploración de las posibilidades del tiempo del relato y de la narración. La noción de verosímil es tomada aquí en el sentido que le da Metz, como: "la apertura de nuevos 'posibles' en el dominio de la narración": "las reglas del género, las convenciones de la narrativa". Xavier, Ismail, *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia*, Buenos Aires, Manantial, 2008, pág. 188-281.

- ¹⁶ Bonitzer, Pascal, "Introducción", *Desencuadros. Cine y pintura*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2007, pág. 5.
- ¹⁷ Daney, Serge, *Perseverancia*, Buenos Aires, Ediciones El Amante, 1998.
- ¹⁸ Aumont, Jacques, *El cine y la puesta en escena*, Buenos Aires, Colihue, 2013.
- ¹⁹ El comentario no se compone únicamente de citas, sino que también es producto de la propia escritura de los autores. Esto no minimiza la principal importancia de las citas puesto que a veces las citas escritas y dichas son en sí creación. Aragón ha defendido bellamente esta idea, que además se cumple, mucho tiempo después, en este film: "Si quisiese también me acercaría a Jean-Luc Godard desde la perspectiva del pintor, rastreando el origen de una de las características de su arte que más a menudo se le reprocha. Citas, le llaman los críticos, collages, propongo que se llamen (y me parece que Godard, en sus entrevistas, ha utilizado el mismo término)." (172); más adelante agrega: "[...] hay que aceptar la idea de que los collages no son ilustraciones del film, sino más bien el propio film." (174); y también: "Lo que se reprocha a Godard son sus collages hablados [...]" (175). Aragón, Louis, "Qué es arte, Jean-Luc Godard?", *Los escritores y el cine*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981. Aragón escribe sobre *Pierrot le fou* (1965) que es un film de los años de la *nouvelle vague*, que contiene muchas citas como siempre en Godard, pero que también tiene un germen ensayístico que se debe a su singular carácter poético. En esa película hay una diégesis y un relato poético -un discurso de gran opacidad-. *Liberté et patrie*, en cambio, no tiene diégesis. Se parece más al caso de *Méditerranée* (Pollet, 1963) "[...] en el que al menos las nociones de escena y secuencia no parecen pertinentes (estas presuponen una continuidad narrativa que puede estar ausente)." Bonitzer, Pascal, "¿Qué es un plano?", *El campo ciego: ensayos sobre el realismo en el cine*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2007, pág. 10.
- ²⁰ Aumont, Jacques, *El cine y la puesta en escena*, Buenos Aires, Colihue, 2013, pág. 67.
- ²¹ Rancière, Jacques, "La imagen pensativa", *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010, pág. 125.
- ²² *Ibíd.*, pág. 126.
- ²³ De acuerdo con Piglia, Borges: "[...] cultiva un arte de la cita que es fantástico ¿no? Y también cultiva lo que Benjamin llamaba 'el arte de citar sin comillas'. También cultiva el arte de citar sin comillas. Y ustedes verán muchas de esas frases que nosotros le elogiamos a Borges y que son de otro, pero que han terminado por ser de Borges, porque además las traduce tan bien, que a veces las mejora, las mejora un poco siempre, entonces es muy notable."
- ²⁴ Löwy, Michael, *Walter Benjamin: aviso de incendio: Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012, pág. 17. En Benjamin hay un uso de las citas textuales que a veces, más o menos corresponden y se adecuan a sus fuentes y, que muchas veces son arrancadas de su origen para obrar en un nuevo contexto.
- ²⁵ "[...] una vez que hubo leído Hofmannsthal el largo ensayo del autor totalmente desconocido sobre Goethe, lo calificó de '*schlechthin unvergleichlich*' ('absolutamente incomparable') y el problema era que tenía literariamente razón, que no se podía comparar con nada más en la literatura existente. El problema con todo lo que escribió Benjamin, fue que siempre resultaba ser *sui generis*". Y: "Parecería así que la fama ha de ser el botín de los inclasificables, o sea de aquellos cuyo trabajo no encaja en el orden existente ni introduce un nuevo género que por sí mismo se encamine a una clasificación futura". Arendt, Hannah, "Introducción a Walter Benjamin. 1892-1940", *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata, Terramar, 2007, pág. 9. .
- ²⁶ *Ibíd.* Ver el fragmento "El pescador de perlas" del texto de Arendt, en que la filósofa alemana indaga en la función moderna de las citas en Benjamin.
- ²⁷ *Ibíd.*, pág. 59.
- ²⁸ En relación a sus *Histoire(s) du cinéma*, hay un conjunto de referencias establecidas por el propio director. Como es usual en todas sus obras solo se menciona una lista de nombres de autores, jamás el nombre de las obras que se citan. Esto también vale para la música en la mayoría de las obras del director.
- ²⁹ En una entrevista a Godard, realizada por Frédérick Bonnaud y Arnaud Viviant y publicada en la revista *Los Inrockuptibles*, nro. 28, 1998., el director dice en relación a sus *Histoire(s) du cinéma*: "[...] En literatura. El derecho de citar permite X cantidad de líneas; en música, tantos compases. Pero en el cine está el *copyright* y listo, no hay ningún derecho de cita. Pienso que Gaumont se equivoca cuando pone un ejército de abogados a negociar los derechos de los fragmentos que usé. Tienen miedo de dar un paso en falso, de que apliquen los mismos razonamientos con sus propios archivos." "God Art", en Godard, Jean-Luc, *Historia(s) del cine*, Buenos Aires, Caja Negra, 2007, pág. 248. En otra entrevista realizada por Serge Kaganski y Jean-Marc Lalanne para *Los Inrockuptibles*, 18 de mayo de 2010, Godard dice en relación a *Film Socialisme*: "[...] Si tuviera que responder legalmente por la apropiación de esas imágenes, contrataría a dos abogados para que actuaran de formas distintas. Uno defendería el derecho de cita, que apenas existe en el cine. En literatura se puede citar extensamente. En el libro sobre Henry Miller que escribió Norman Mailer hay un 80% de Miller y un 20% de Mailer. En la ciencia, ningún científico paga derechos por utilizar la fórmula elaborada por un colega. Esto es un derecho asumido que en el cine, sin embargo, no existe. El derecho de autor realmente no tiene razón de ser. Yo no tengo derechos. Al contrario, tengo deberes. Por tanto, en mi película hay otro tipo de préstamos, no citas, simplemente

extractos. Como una inyección que recoge una muestra de sangre para ser analizada. Este sería el argumento de mi segundo abogado. Él defendería, por ejemplo, el plano de las trapezistas tomado de *Les Plages d'Agnès*. Ese plano no es una cita. Yo no cito el filme de Agnès Varda: me beneficio de su trabajo. Es un extracto que yo cojo, que incorporo en un momento muy concreto como ocurrencia que simboliza la paz entre Israel y Palestina. Este plano, yo no lo he pagado. Y si Agnès me pide dinero, estimo que deberíamos pagarle una cantidad justa. Es decir, una cantidad proporcional al presupuesto de mi película, al número de espectadores a los que llega...". Extraída el 14/ 09/ 2014 de *El cultural*: <http://www.elcultural.es/revista/cine/Jean-Luc-Godard/28261>.

Entre las tres últimas imágenes de *Film Socialisme* hay montado un típico cartel del FBI que prohíbe el uso, la reproducción y la copia de los Dvds: "FBI WARNING, Any commercial use or duplication of this copyright material without prior licensing is forbidden by federal law. Violators may be subject to civil and/or criminal penalties". Es un gesto único y radical del artista que carga políticamente la forma estética de su obra.

³⁰ "Christian Metz, el más equilibrado sistematizador de esa teoría, dejó claro que Dispositivo no es solamente el aparato técnico, sino todo el engranaje que envuelve al filme, el público y la crítica; en fin, todo el proceso de producción y circulación de las imágenes donde se actúan los códigos internalizados por todos los participantes del juego." Y en la nota al pie en la misma página del libro de Xavier, en donde se distingue las nociones de <<Dispositivo>> y de <<dispositivo>>: "[...] Dispositivo se refiere aquí siempre a la cuestión que envuelve a este juego de espejos entre lo técnico y lo psíquico, con todas las supuestas implicaciones ideológicas, y dispositivo se refiere al aparato técnico responsable por la especificidad del cine." Xavier, Ismail, *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia*, Buenos Aires, Manantial, 2008, pág. 236.

³¹ Los títulos de los films están en el borde, entre el interior y el exterior del film. Cuando el autor diseña los títulos, como generalmente sucede en las obras de Godard, entonces pertenecen al propio film. Recuerdo el caso de los títulos del último film de Pasolini *Salò o le 120 giornate di Sodoma* en los que el director propone una bibliografía esencial para su film, compuesta por textos de Roland Barthes, Maurice Blanchot, Simone De Beauvoir, Pierre Klossowski y Philippe Sollers. Los textos son citados por su nombre y su edición correspondiente. La placa gráfica además aclara que "Algunos pasajes de los textos de Roland Barthes y Pierre Klossowski son citados en el film".

³² Como en el caso de Justus Lipsius comentado por Peter Burke en relación a las antologías, "[...] publicó un libro sobre política que es casi enteramente citas de los clásicos, pulcramente organizadas. Uno de los libros sobre los que es posible decir que nada era suyo y sin embargo todo era suyo. Cada frase vino de alguien más pero la forma en la que él organizó el libro también transmitió el mensaje. Burke, Peter, "Montaigne and the idea of the essay". Traducción propia.

³³ En el comentario del film se citan entre otros, un párrafo de una carta de V.I. Lenin a V.M. Molotov del 19 de marzo de 1922, un fragmento del diario de Isaak Bábel y el texto de Maksim Gorki "El reino de las sombras".

³⁴ Burke, Peter, "Montaigne and the idea of the essay". Traducción propia.

³⁵ Se trata de la <<inteligencia>> de los textos markerianos "La palabra que importa aquí es 'ensayo', entendida en el mismo sentido que en literatura: un ensayo a la vez histórico y político, aunque escrito por un poeta." Y En el caso de Chris Marker "Diría que la materia prima es la inteligencia, la palabra su expresión inmediata, y que la imagen no interviene más que en tercera posición, en relación con la inteligencia verbal." Bazin, André, *Lettre de Sibérie*.

³⁶ Según Burke, Montaigne, cuya obra incluye mil trescientas citas explícitas, extrae, en sus ensayos tempranos, citas en una forma similar a la de las antologías, "[...] y al hacerlo todo cambia y encuentra más y más de su propia voz". "Entonces si su libro comienza como una antología, se mueve más y más lejos de la antología y, se convierte más y más en el propio Montaigne.". Burke, Peter, "Montaigne and the idea of the essay". Traducción propia.

³⁷ "¿Cómo presentar *Lettre de Sibérie*? En primer lugar como lo que no es, constatando que no se parece en absoluto a ningún film de tipo ("de tema") documental de los que hasta ahora hemos visto." Bazin, André, *Lettre de Sibérie*.

³⁸ Burke, Peter, "Montaigne and the idea of the essay". "En un cierto sentido Montaigne inventó el ensayo. De todos modos, esta invención, para emplear más bien una palabra de moda, no fue, no pudo ser *ex nihilo*. Creo que en la historia de la cultura, las construcciones son generalmente reconstrucciones. La innovación toma lugar por medio del *bricolage*.". Burke en la parte de su conferencia titulada "El ensayo antes del ensayo" indaga "Los tipos de textos que ayudaron a Montaigne a desarrollar su idea de lo que estaba haciendo." "En el caso de los cuatro géneros que quiero discutir, creo que estos fueron modelos genuinos, quizás él sintió que necesitaba modificarlos, pero creo que cada uno de los cuatro géneros eran importantes para él" Traducción propia.

³⁹ *Ibíd.*

⁴⁰ Bazin, André, *Lettre de Sibérie*.

⁴¹ Burke, Peter, "Montaigne and the idea of the essay". Traducción propia. El comentario de la carta de Godard al director de Cannes comienza con las palabras "Mi querido presidente, mi querido director, querido viejo camarada...".

⁴² "Lo que es particularmente interesante en el caso de Montaigne, creo, es el modo en que deliberadamente explotaba la posibilidad de hablar al lector. Sus ensayos son lo que los teóricos modernos de la literatura llaman

'dialógicos'. En realidad, los mismos literalmente contienen diálogos de vez en cuando: la representación del discurso directo. Pero más importantes, más comunes, los frecuentes saltos en el pensamiento de Montaigne. No le gusta desarrollar una idea en un orden lógico, parece saltar de un punto a otro. Esta evitando deliberadamente el estilo sistemático de argumentación [...] Entonces, como alguien que está hablando, no escribiendo, Montaigne es asistemático, en efecto, es a menudo anti-sistemático. En la organización del libro, porque los ensayos consecutivos tratan temas totalmente diferentes, pero inclusive en la organización de las oraciones. Parece que odia los temas de jerarquía intelectual, y también le disgusta la jerarquía gramatical de las oraciones subordinadas, prefiere por mucho las oraciones hechas de 'y esto, y aquello'. Es muy diferente de la prosa ciceroniana, en donde hay una oración principal y clausulas subordinadas. Creo que esta es una forma de escribir que expresa una visión particular del mundo. Y Montaigne también hace a sus lectores extremadamente conscientes de su punto de vista personal. Entonces volvemos al título con que llamó a su libro, *Ensayos*. Porque ensayar significa intentar, tratar de hacer algo, eso quiere decir formulaciones tentativas que necesitan revisión. Y verdaderamente, en ediciones sucesivas del libro, Montaigne revisó sus propias ideas, entonces entró en diálogo consigo mismo, como con sus lectores, como con grandes escritores del pasado." Burke, Peter, "Montaigne and the idea of the essay". Traducción propia. Adrián Cangi que en uno de sus textos estudia la imagen del pensamiento en el método riguroso e intuitivo de Godard, explica que: "El conector del método es la conjunción y: 'y esto y después aquello'". Como puede verse es la misma forma que adopta la argumentación anti-sistemática en Montaigne. Cangi, Adrian, "Jean-Luc Godard: Poetizar sobre las ruinas entre la historia y el acontecimiento" en Godard, Jean-Luc, *Historia(s) del cine*, Buenos Aires, Caja Negra, 2007, pág. 51.

⁴³ Didi-Huberman escribió sobre la *Kriegsfibel* que: "[...] anticipa extrañamente, dicho esto para nuestra propia contemporaneidad, ciertas obras de montaje histórico tales como *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard o también *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* de Harun Farocki." Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado Libros, 2008, pág. 45.

⁴⁴ Arendt, Hannah, "Introducción a Walter Benjamin. 1892-1940", *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata, Terramar, 2007, pág. 23.

⁴⁵ El *Arbeitsjournal* [...] no cesa de confrontar las historias de un sujeto (historias con minúsculas, después de todo) con la historia del mundo entero (la historia con H mayúscula). De entrada plantea, como muchas obras de Brecht, el problema de la *historicidad* en el horizonte de toda cuestión de *intimidad* y de toda cuestión de *actualidad*. Pero no por ello deja de romper la estricta cronología con una red de anacronismos salidos de sus propios montajes o construcciones de hipótesis. Por lo tanto pertenece más bien a ese género esencialmente moderno que podríamos llamar el diario de pensamiento [...]" Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado Libros, 2008, pág. 24-25.

⁴⁶ "Así renunciaba al valor discursivo, deductivo o demostrativo de la *exposición* –cuando exponer significa explicar, elucidar, contar en el orden justo- para desplegar, más libremente su valor icónico, tabular y mostrativo. He aquí por qué su *Diario de trabajo* se presenta como un gigantesco *montaje de textos* con los estatus más diversos y de *imágenes* igualmente heterogéneas que recorta y pega, aquí y allá, en el cuerpo o flujo de su pensamiento asociativo." *Ibíd.*, pág. 31.

⁴⁷ "Esas 'correspondencias críticas', suscitadas por la copresencia de imágenes inesperadas en el transcurso de un argumento escrito, florece en todas partes en el *Arbeitsjournal*, dándoles su singular potencia estética, pero también teórica. El 16 de mayo de 1942, por ejemplo, Brecht se pregunta, al leer una obra de historia de las ciencias, sobre las relaciones entre el *teorema* de Pitágoras y su dibujo a la vez ilustrativo y operatorio. Pero la página siguiente crea un despropósito, se ve a Hitler hablar gravemente con un miembro de su estado mayor –se trata del frente ruso, claro está- y, justo debajo, una vista de los campos petrolíferos de Baku, en el mar Caspio. Esta relación de imágenes no está comentada. Peor aún, está directa y anacrónicamente seguida por una muestra arqueológica, un grabado magdaleniano encontrado en la cueva de Maux, en Ariège, Francia [...] Basta entonces mirar de nuevo el documento de 1942 para comprender –por *imágenes interpuestas*- que, para alcanzar a Hitler en el corazón, para vencerlo, primero habrá que lanzar la flecha sobre la industria petrolífera, ese nervio de la guerra. 'La asociación no puede no hacerse, escribe Philippe Ivernel, entre el corazón del bisonte, punto vulnerable, y el carburante que necesita el ejército nazi para ir aún más lejos'" *Ibíd.*, pág. 298-300.

⁴⁸ Brecht, Bertolt, *Diario de trabajo*, citado en *Ibíd.*, pág. 54.

⁴⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=HgDUgMmROE>